

UMA ODE À QUEDA¹

Dra. Ana Caldas Lewinsohn² (LUME/UNICAMP)

Resumo:

O medo do desconhecido, de um descontrole em micro-instantes no refazer da cena em um espetáculo, acaba impossibilitando a plena vivência do espaço efêmero – que sendo assim já nasce em direção à morte, como tudo o que é vivo. Na necessidade às vezes premente do acerto, do perfeito e acabado, acaba-se por vezes mecanizando aquilo que poderia e deveria ser vivo já na sua gênese. Como, na arte do ator, nas suas extensas e intensas pesquisas sobre si, romper a inércia, o medo da queda, ir em direção à vertigem e não fugir dela? Como criar ambientes favoráveis à esse corpo aberto? Como, diante da inevitável morte perante a qual estamos expostos desde que nascemos, brincar, no território do corpo-em-arte, com as forças que atuam nesse movimento de escuridão e luz? Este texto propõe problematizar a aceitação do fracasso como potência no território das artes da cena.

Palavras-chave: Preparação do Ator; Fracasso; Morte; Vida; Corpo-em-Arte.

Abstract:

The fear of the unknown, of a lack in seconds in the remake of the scene in a show, sometimes makes impossible the full experience of the ephemeral space – which thus is born into death, as all that is alive. In need of the hit, the perfect and finished, ends up sometimes mechanizing what could and should be longer live in their genesis. How, in the art of the actor, in his extensive and intensive research on himself, is possible to break the inertia, the fear of falling, of going towards the vertigo and not escape from it? How to create environments favorable to this opened body? How, in the face of inevitable death before which we are exposed from birth, play in the territory of the body-in-art, with the forces that operate in this darkness of movement and light? This text aims to discuss the acceptance of failure as a power in the territory of the arts scene.

Keywords: Actor's preparation; Failure; Death; Life; Body-in-art.

¹ Esse artigo é parte revisada da tese de doutorado da autora, intitulada "Metáforas de Trabalho no Território de Criação: Provocações do Corpo-em-Arte na Preparação do Ator", com orientação de Renato Ferracini e integrante do projeto temático "Memória(s) e Pequenas Percepções", financiado pela Fapesp (2010-2014).

² Ana Caldas Lewinsohn é atriz, diretora e professora. Trabalha com máscaras na Cia. Troada desde 2009. É Doutora em Artes da Cena pela Unicamp e pesquisadora associada do Lume Teatro desde fevereiro de 2014. Tem como principais focos de pesquisa a preparação do ator, o teatro de rua, a máscara, a cultura popular e a vida/organicidade.

Duas tardes de revisitações em cadernos e anotações de processos de criação, de treinamentos e de reuniões do Grupo do Santo³. Uma volta às origens tão temida, porque nela haveria algumas respostas, mais perguntas, suscitaria sensações diversas e ainda mais temerosas. Uma entrega sem limite e depois o medo do retorno, quando, enfim, aconteceu a queda. O desmoronamento. A explosão em mil partes de um coletivo vivido e sonhado, porém desfeito, desiludido, transformado em novas sementes e caminhos tantos – outros. Esse é um texto pessoal. No entanto, desejo que se comunique, em suas linhas ou entrelinhas, com seu mistério e sua invisibilidade, caro leitor, com seu lado de sombra e luz, seus paradoxos, buscas incessantes, inquietações, angústias e outras sensações tão conhecidas ou desconhecidas de nós mesmos em criações artísticas.

Eu venho estudando as metáforas de trabalho: indicações e termos das salas de pesquisas práticas do ator para provocar estados de experimentação, de presença, de vida. Como certas indicações podem auxiliar esse processo? Quais são algumas das metáforas de trabalhos utilizadas nos coletivos LUME Teatro, Teatro da Vertigem e *Familie Flöz*? Depois de dedicar alguns anos de olhar para o externo, com pesquisa de campo imbuída de entrevistas, acompanhamento de cursos, processos criativos do outro, arrisco uma pausa e um olhar estrangeiro-familiar para o meu próprio processo.

Assim, sabia, desde o início da pesquisa, que colocaria junto aos meus olhares para os coletivos que acabo de mencionar, impressões das práticas e metáforas de trabalho de meu próprio processo enquanto atriz, nos principais e diferentes coletivos que estive até hoje: Grupo do Santo (1998 a 2005); Teatro Vira-Rua⁴ (2000 a 2002); Grupo Peleja⁵ (2007 a 2011) e Cia. Troada⁶ (2009 -). Como sugeriu Renato Ferracini, orientador

³ O Grupo do Santo, formado por um grupo de ex-alunos de Artes Cênicas da Unicamp, de 1998 a 2005, trabalhou com a investigação do teatro de rua e da cultura popular, na busca de desenvolver uma linguagem própria. Realizava treinamentos diários de acrobacia, jogos, canto, ritmo, performance de instrumentos, improvisação, trabalho com máscara, trabalho físico e vocal (com assessoria de Carlos Simioni e Jesser de Souza, do Lume Teatro). Seus espetáculos foram dirigidos por Tiche Vianna, do Barracão Teatro (Campinas – SP), que também orientava a pesquisa do grupo. Foi vinculado ao Centro de Memória da Unicamp, coordenado por Olga Von Simson e recebeu apoio da Pró-Reitoria de Extensão da Unicamp. Participou de diversos festivais nacionais e internacionais, além de realizar temporadas em Campinas.

⁴ O Teatro Vira-Rua, coordenado por Esio Magalhães, do Barracão Teatro, pesquisou a *Commedia dell'Arte* realizando pesquisas teóricas, construção de máscaras, espetáculos e treinamentos corporais específicos para esta linguagem. Fui fundadora e integrante do grupo de 2000 a 2002.

⁵ Formado por atores, dançarinos e pesquisadores, o Grupo Peleja foi criado em 2002 como um grupo de pesquisa de linguagem para as artes cênicas, com base em treinamentos de dança, teatro e elementos da cultura popular. A partir de 2004, o grupo aprofundou sua investigação sobre o Cavalo Marinho e realizou vasta pesquisa na Zona da Mata Norte de Pernambuco, principalmente na cidade de Condado. Nas viagens a campo e no encontro com alguns Mestres, tocadores e brincantes, os integrantes do grupo despertaram para a riqueza de elementos técnicos corporais e musicais presentes nesta brincadeira. Em sala de trabalho após valiosos aprendizados, o grupo elaborou um treinamento corporal próprio, que é a base de seu trabalho cotidiano. O Grupo Peleja recria as experiências vivenciadas no campo e transforma-as numa poética cênica singular e contemporânea. As vivências práticas do grupo encontram respaldo também nas reflexões dos atores-dançarinos que, na esfera acadêmica, produziram trabalhos em nível de mestrado e doutorado (Brusantin, 2011; Guaraldo, 2010; Laranjeira, 2013 e 2008; Lewinsohn, 2009). Participei do Grupo Peleja de 2007 a 2011 como pesquisadora, atriz-dançarina e assistente de direção do espetáculo "Gaiola de Moscas", dirigido por Ana Cristina Colla.

⁶ A Cia. Troada pesquisa a máscara teatral na perspectiva de aproximá-la da cena contemporânea e descobrir suas possibilidades para além da tradição da *commedia dell'arte*. Desenvolve trabalhos que se

da projeto em questão, eu deveria, com a influência da proposta cartográfica, discutir os aspectos importantes da pesquisa como se cada um dos encontros e registros dos processos fossem acontecimentos e experiências singulares com os quais eu poderia dialogar para pensar **com** as metáforas de trabalho. A minha própria experiência, seria, assim, mais um dos acontecimentos de onde poderia partir para discussão. A pesquisa cartográfica (Rolnik, 2006; Passos, 2010) propõe uma situação na qual o mundo observado e o sujeito pesquisador são considerados territórios processuais, sempre móveis e em constante contaminação. Assim, mais do que analisar ou interpretar fatos, a cartografia visa a construção de realidades outras. Ao considerar um acontecimento constituído por uma rede de afetos em processo e em devir, o cartógrafo seria aquele que, munido de um olhar singular e um corpo "vibrátil" (Rolnik, 2011), sensível às forças que o atravessam, compõe também aquela realidade e com ela pode traçar sua narrativa.

A criação dessa narrativa poderá ser formada por expressões e sensações "capturadas" em processos observados e experienciados, em diálogo com qualquer forma de pensamento que possibilite tensionar, ampliar, problematizar ou intensificar o assunto estudado. Neste arcabouço de afetos, poderemos dar igual importância a uma referência bibliográfica de peso como Deleuze, ou uma literária como Saramago ou ainda poética como Manoel de Barros. Sabendo que cada um deles, a sua maneira, contém um saber incomparável e singular que, se potencializarem a discussão em vigor, entram com peso de igualdade nesta pesquisa. A metodologia se faz então, no próprio processo de pesquisa, lançando mão daquilo que potencialize a investigação, seja um pensamento teórico ou um pensamento advindo de uma vivência, um trecho de filme, poesia, música ou notícia de jornal.

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago. (ROLNIK, 2011, p. 23).

O intuito é a produção de um texto na área acadêmica que deixe de ser apenas reflexão sobre o fazer, passando a ser, também, uma reflexão **com** o fazer (Ferracini e Rabelo, *no prelo*; Machado, 2009 e 2010; Deleuze e Guattari, 1992). A partir da experiência da prática, reconhecer conceitos e debater questões. A língua da prática

aproximam de um universo mais grotesco e noturno. Assim, coloca o jogo cômico, característico da máscara ocidental, sobreposto ao seu universo mais terrível e fantástico. Em 2009, com o Prêmio Myriam Muniz, realizamos a montagem do espetáculo "A Porta", com direção de Vinicius Torres Machado, inspirado no livro "Sonhos", de Franz Kafka. Com gênero tragicômico, todos os atores utilizam máscaras inteiras, sem fala, com traços caricaturescos da figura humana. O espetáculo conta a história de uma noite de insônia de Gregor, apresentando a comicidade da máscara em visita ao universo kafkiano. Nesse encontro, nasce um tipo de humor que tira sua força do "nonsense", da brincadeira com o absurdo. As imagens labirínticas de Kafka possibilitaram uma encenação mais aberta, destacando também elementos que conferem à peça contornos de pesadelo. A porta do quarto de Gregor se transforma em uma passagem pela qual poderá voltar à realidade. O elenco é formado pelos atores Ana Caldas Lewinsohn, Beto Souza e Elisa Rossin. www.ciatroada.blogspot.com

como um conhecimento em si. Resolvo, então, vasculhar meus primeiros cadernos de anotações que posso considerar como um registro da pesquisa prática do ator, na busca pelas metáforas de trabalho que utilizávamos naquele momento, naquela situação, naquelas vidas.

O projeto subjetivo do Grupo do Santo, que reunia atores formados na mesma turma de Artes Cênicas da Unicamp, nasceu no primeiro ano da graduação, em 1998. Aqui, o enfoque na subjetividade se dá porque nessa releitura dos diários de campo, após longos anos de afastamento (quase 10), reconheci similaridades entre aspectos da prática com a própria relação de grupo, findado no início de 2005. O projeto objetivo era bem claro e foi se delineando ao longo dos anos: treinamento diário corporal, vocal e musical; criação e apresentação de espetáculos autorais; discussões teóricas e de planejamento e produção teatral. Havia, naqueles meninos e meninas de 18 anos, em meados de 1998, um desejo de criação de um grupo que transbordava as margens de um projeto que se tornaria, na continuidade do trabalho, profissional. O projeto subjetivo do Grupo do Santo era nutrido por ideologias de transformação do mundo em que vivíamos, o projeto subjetivo do Grupo do Santo ultrapassava os horários delimitados para encontros, se misturava com os cafés da manhã, o escovar os dentes, os sonhos à noite, com o modo de ser e viver. A relação de trabalho era nada menos que visceral, uns com os outros e com as próprias criações e pesquisas práticas.

Eis que, após um longo e profundo mergulho de quase três anos em treinamento para a rua e inúmeras apresentações do espetáculo carro chefe do grupo, “Retrato na Janela”, dirigido por Tiche Vianna, voltamos para a sala de trabalho e sala de espetáculo. Tiche Vianna, nossa parceira, diretora, provocadora, havia acabado de ter uma experiência com solo junto ao chamado “Teatro Essencial” de Denise Stoklos. E inevitavelmente influenciada pela vivência que teve, resolveu ressignificá-la conosco, propondo criações de cenas individuais que em seguida iriam se alinhar na composição de nosso novo espetáculo.

“Retrato na Janela” (2000-2005), espetáculo de rua, era prazer puro. Era troca arrebatadora com cada um que encontrávamos nas ruas, praças e espaços por onde percorreu. Era sempre feliz, era pesquisa sem fim, caminhos novos a cada apresentação, sucesso, risos e lágrimas por onde passava. Apresentar o “Retrato” era recompensador, a arte fazia sentido em nós, o brilho nos olhares, verdadeiro, repleto de simplicidade, engrandecia o ser. Com “Museu De Ver Cidade” (2003-2004), próximo espetáculo, começa nosso novo desafio e nossa viagem em direção à vertigem, à queda. A provocação primeira e que guiaria todas as tentativas exaustivas de construção dramática era: “o que te deixa indignado? O que deixa o grupo indignado?”. Deveríamos, a partir dessa pergunta, desenhar uma cena fictícia, imbuída de nossas indignações perante a vida, o mundo, nós mesmos etc.

Assim, criamos cenas individuais completamente autônomas e singulares, que depois foram costuradas nas mais diversas tentativas, buscando algum tipo de eixo ou ligação que pudesse afirmar um espetáculo único e minimamente coeso. Havia também algumas cenas coletivas, criadas a partir de improvisos e mescladas com trechos das cenas individuais. Relato tudo isso porque ao reler minhas anotações e visitar o imaginário e memória criativa desse processo e espetáculo, percebo que o que acabou se tornando o tema central de minha cena – a queda – ou a vertigem – muito tem a ver com

as práticas que venho observando na pesquisa de criações teatrais e situações pedagógicas na preparação do ator.

Era início de 2003. Meu primeiro esboço apresentado, em meu solo, falava de indecisão, desequilíbrio, de uma fome de mundo, da impaciência e da necessidade de uma calma e paz interior como o azul do final da tarde no céu. Puramente patológica, ao meu entender, busquei minimamente sair do indivíduo e compor ações físicas que sustentassem o texto que criei.

Corte: 21/02/2003 Diário de trabalho

Está de costas, com a sapatilha na mão, chapéu e giz na orelha. Vira, primeiro a cabeça, mostra as sapatilhas e as coloca, cuidadosamente, uma a uma. Tira o giz da orelha (com foco) e desenha a corda bamba no chão (com foco), dá um 'peteleco' no giz e prepara-se para a corda bamba. No segundo passo lembra-se do baú. Pega-o e começa a se equilibrar até que desequilibra e o baú abre, no chão.

Essa é a descrição da ação que iniciava a primeira versão da cena que depois iria entrar no espetáculo. Após o caminhar na corda bamba, dizia um texto de minha autoria. Depois de apresentar a cena para meus colegas e para Tiche, continuei desenvolvendo o esboço mas busquei agora no texto sair de algumas possíveis patologias e me comunicar mais com o mundo, separando trechos de poemas que me atravessavam naquele momento. Assim, criei várias versões da cena com mudanças de ações físicas e na estrutura do texto a partir das indicações. Certo dia, Tiche Vianna me pediu para que eu falasse uma parte do texto em cima de algum objeto.

Corte – Trecho de diário de trabalho

'A cabeça, na altura, plantada na torre do pescoço, mal percebe nossas inquietações de planície'⁷.

'alguma lata ou objeto pequeno onde não me cabe'... Desequilíbrio, fora do equilíbrio, indecisão, dúvida, conflito a partir dos pés. Até que a ação física de segurar a cabeça com um pano, talvez, e eu diga a frase paro o público, como que confessando algo, revelando:

Tudo ao mesmo tempo não cabe.

⁷ Recordava essa frase, que não estava exata e não sabia a autoria. Porém ela muito me afetava e a utilizei, posteriormente em minha composição cênica. O texto original é de Carlos Drummond de Andrade: "Plantada na torre do pescoço/ a cabeça, na altura,/ mal percebe nossas inquietações de planície" (ANDRADE, 1996, p. 30).

Experimentei a cena em cima de uma lata. Tiche Vianna, na tentativa de radicalizar a ação do desequilíbrio me pede para ficar em cima de uma escada.

- - - Pânico - - -

Corte – plano de memória

Primeira infância, descoberta da vertigem do meu pai. Passeios na montanha em família. Meu pai (herói?) com certo medo (?) de lugares por onde passávamos. É vertigem, dizia minha mãe.

Vertigem?

(*What the fuck???*, perguntava a mim mesma, mas em português e sem palavras obscenas, por certo).

Caso perceba, leitor, algum tom ficcional nessa memória não é mera coincidência mas uma proposital recriação com os afetos presentes sobre o caso passado. Não deixa de ser verdade, no entanto o paradoxo é válido.

Pouco tempo depois, descobri que a estranha patologia de meu pai tinha sido por mim herdada. Irracional sensação de desequilíbrio em direção ao precipício, ao vazio, ao nada, ao incomensurável e abominável. Pulsão das entranhas mais internas com vetor para frente e para baixo, ao mesmo tempo, a razão teme - e se segura onde quer que seja – para que **o corpo não tome posse** e não se lance no abismo.

Corte – plano da ficção extasiante de Milan Kundera – definição da ação

Vertigem: ‘A vertigem não é o medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio embaixo de nós, que nos atrai e nos envolve, é o desejo da queda do qual logo nos defendemos aterrorizados’. (KUNDERA, 1985)⁸.

Em meados de 2003, em pleno processo criativo, após inúmeras experiências de familiaridade com minha vertigem em trilhas na beira do precipício – onde desejei nunca mais voltar – pura sensação de beira do desconhecido, de limite vida-morte – minha diretora, ao descobrir o meu pânico de alturas, parece ganhar um estímulo ainda maior e anima-se em me colocar no topo de uma escada na experiência real e nada ficcional do desequilíbrio. Provocação acatada. Lá estou eu, enfrentando micro segundos de quase desmaio em cima do topo de uma escada. Suava frio. Bameava. Tentava respirar fundo

⁸ Devido ao fato de ter anotado a frase do romance “A Insustentável leveza do ser”, de Milan Kundera, solta e de maneira despretensiosa em caderno pessoal, quando li, em 2007, não registrei a página exata. Não imaginei, na época, que poderia utilizá-la em discussão acadêmica. Confesso que folhiei o livro novamente para buscar a referência precisa, mas não encontrei. Mas ela lá está. E a leitura integral da história é farta de afetos, reflexos, paradoxos; recomendo.

e lentamente para conter e contrapor a aceleração crescente e desautorizada do coração, órgão autônomo, que saltava fora do peito. Busca de familiaridade com meu objeto. Amor e ódio. Ódio e amor. Atração e repulsão. Criação de 10 ações para subir e 10 ações para descer a escada. Depois, resgate e transformação do texto.

Diário de trabalho 27/07/2003, texto

Quero, não quero, quero, não quero
Quero. Não. Quero, quero, quero...

'A cabeça, na altura, plantada na torre do pescoço
Mal percebe suas inquietações de planície'.

Para. Pensa e para. Pensa, para, pensa, pensa,
Pensa, pensa mais... pesa. Pensa mais!

Tudo ao mesmo tempo não cabe.

'Ver as coisas até o fundo...
E se as coisas não tiverem fundo?
Ah, que bela a superfície!
Talvez a superfície seja a essência
E o mais que a superfície seja o mais que tudo
E o mais que tudo não é nada.'⁹

'Mas eu não tenho problemas, tenho só mistérios...'¹⁰

Dança...
O amarelo, vai ficando alaranjado
Rosa, rosa de espera, espera, espera, espera...
E não alcança! Cansa.
Tudo ao mesmo tempo não cabe.

Im-pa-ci-ên-cia!

Volta: vive, dança, quer
Quer viver e dançar
Dança vivendo o querer
Dança querendo viver
Quer viver dançando
Quer viver dançando?
Quero!
Quer?
Quero!

⁹ Trecho de poema de Álvaro de Campos (PESSOA, 2002, p. 266).

¹⁰ Trecho de poema de Álvaro de Campos (PESSOA, 2002, p. 454).

Quer?
Quero, não quero, quero, não quero, quero...

Não!
'Deixem-me sair para está só comigo.
Onde quero dormir? No quintal...
Nada de paredes – ser o grande entendimento –
Eu e o universo.
Eu que sossego, que paz, ver o grande esplendor
Negro e fresco, de todos os astros juntos
O grande abismo infinito pra cima
A pôr brisas e bondades do alto
Na caveira tapada de carne que é a minha cara,
Onde só os olhos – outro céu –
Revelam o grande ser subjetivo.
Quero ser igual a mim mesmo.
Não me matem em vida!¹¹

Corte abrupto – diálogo – não estou sozinha!

(A queda como metáfora no processo criativo):

Tenho medo de cair. (...) Sei que tenho de aprender a aceitar a desorientação e o desequilíbrio. Sei que a tentativa de encontrar equilíbrio em um estado de desequilíbrio é sempre produtiva e interessante e produz resultados valiosos. Tento aceitar a desorientação a fim de permitir o verdadeiro amor. (BOGART, 2011, p. 75).

Corte – outro diálogo

Contexto: processo de montagem do espetáculo “O Paraíso Perdido” (Teatro da Vertigem). Estudo teórico das leis da física entre a equipe. Estudo prático das leis antes estudadas. Antonio Araújo (2011, p. 101-102) comenta que:

(...) ao investigarmos o conceito de *queda*, um problema de caráter mais amplo surgiu: como conseguir que os atores parassem de racionalizar antes de se lançarem numa queda? Ou, ainda, como não antecipar a própria queda? Tal indagação nos levou de volta à discussão sobre mecanismos interpretativos, no caso, a relação entre ação e pensamento, que os conceitos da física haviam ofuscado.

¹¹ Trecho de poema de Álvaro de Campos (PESSOA, 2002, p. 380).

A questão sobre a distância entre a ação e pensamento vinculada com o treinamento da ação física da queda somada ao estudo do conceito gera uma discussão interessante para o trabalho do ator. O desejo de tornar uno o pensamento e a ação no corpo e a dificuldade que se encontra nas práticas para tornar esse desejo concreto, real. Como se lançar na queda por inteiro? Não premeditando a queda, não dividindo a mente e o corpo, estar presente? Quando o ator consegue sentir instantes ou micro-instantes dessa união, muitas vezes cria uma necessidade de entender os mecanismos que tornaram essa presença possível, como se pudesse retornar ao mesmo posteriormente. Mas não se pode. Não da mesma forma, nem ao mesmo. O desafio é um pouco mais complexo do que métodos que possam se inventar. Sim, caro leitor, continuamos falando do invisível, do imponderável, de forças, mistérios insolúveis. Ou indecifráveis. Nada nos impede, no entanto, de falar sobre, sem a pretensão de desvendar, solucionar, criar fórmulas. E aqui estamos.

O espetáculo “Museu De Ver Cidade” teve uma vida curta. Em cada uma das apresentações, praticamente, havia uma dramaturgia diferente: ordem das cenas, ligações entre elas, cortes e acréscimos. Não encontramos uma solução. Um museu de indignações individuais e algumas coletivas, corpos e textos avulsos, um espetáculo no qual não foi possível encontrar uma forma interessante de costura dramática. O “Museu” foi uma queda. No “Museu” eu desequilibrava numa corda bamba riscada no chão com giz, enquanto meus quatro parceiros de cena me assopravam e um deles me lançava caixas, duras e pesadas, até que eu caísse no chão. No “Museu”, no Festival de Americana, perdi meu dente no ensaio geral dessa cena, com o impacto da caixa arremessada, logo antes da apresentação. Dente da frente. Tiche Vianna, que estava presente, me pediu para que fizesse o espetáculo assim mesmo: “Tem a ver com sua figura”, ela dizia, a “Derrotada”. No “Museu”, no SESC Campinas, no meio da apresentação, quebrei meu nariz. A caixa atingiu-me de um jeito abrupto demais. Sangrou muito. Limpei o sangue em cena, com a saia de meu parceiro Carlos Gomes, enquanto estava deitada no chão, quando caí da “corda bamba”.

No camarim, após a apresentação, com um saco de gelo que minha diretora me trouxe, tentava estancar o sangue e a dor. Olhando para o espelho e vendo o reflexo de Tiche Vianna atrás de mim, eu disse “chega!”. Não houve discussão. Nunca mais apresentamos o espetáculo. O “Museu” foi um fracasso. A densidade e a singularidade do trabalho era, ao mesmo tempo, sua força e sua fragilidade. Espetáculo de intensidades, loucas intensidades soltas, perdidas numa dramaturgia confusa. E sendo um fracasso, uma fonte inesgotável de aprendizados. Sim - as quedas rendem – ou, ao menos, tem dentro de si, potência para isso.

Logo em seguida, poucos meses depois, o Grupo do Santo acabou.

--- Pânico ---

Corte

Esse método de ensinar demanda uma grande quantidade de tempo e de paciência. Quem está aprendendo vai viver inevitavelmente momentos de fracasso. Mas esses “fracassos” são absolutamente essenciais, porque é

nessa hora que o aprendiz começa a ver com clareza como avançar no caminho certo. (RICHARDS, 2012, p. 2).

O fim de um grupo com tamanha simbiose, projetos de vida e ideais, desmorona um castelo que era feito de cristal, como são as idealizações que se prezam. Todo sonho vivido como realidade, um dia desperta, é acordado, um dia morre, ou transforma-se. Um dia, os corpos se lançam no abismo e não há vertigem que segure. A queda está lá. Está aqui. Sempre nos puxando. A necessidade de segurança gera imobilidade e o fluxo da vida não consegue correr. O fim do Grupo do Santo gerou uma ideia e sensação de queda, de fracasso, de derrota de um modo de vida na arte. E só muitos anos depois – quase dez – consigo revisitar os meandros do final dessa história, na busca da compreensão de analogias, paralelos e fricções com a arte do ator.

A vertigem quer lançar o corpo, a vertigem deseja a queda, no entanto o medo do abismal e o instinto de sobrevivência segura o corpo a outros corpos, orgânicos ou não, para não se efetivar a queda. Mas aí existe um paradoxo saudável quando transposto para a vivência do ator em cena. A grande maioria dos atores quer acertar, se assegurar, dominar e comandar cada micro-instante de sua performance. O paradoxo saudável está justamente na tensão gerada entre uma certa – porém não exata – dose de domínio sobre seu corpo com outra dose certa – porém não exata – de desequilíbrio e quedas sobre a cena. A dança invisível com essas forças é, também, o que gera vida a cada vez que se atua. Pode ser um prazer, a vontade do corpo de se jogar no abismo, certo descontrole e vazio... no entanto, observamos que a arte de se colocar em performance, a arte da expressão com o corpo sugere, aparentemente, uma construção milimétrica e precisa para que se esteja “pronto” para a cena.

Pergunto: o que é a prontidão na cena senão um estado entre o conhecido e o abismo? Entre o preparado e o vazio? Entre o controle e o mistério? Em cima da escada, lidando com a vertigem, convivendo com meu medo da queda - que no fundo era uma atração sem igual por esse mistério do abismo, do desconhecido - percebi, com o público, ao longo das apresentações, que o interessante não era tentar esconder esse pânico (que foi, naturalmente, minha primeira tentativa, querendo demonstrar minha recente conquistada habilidade com a escada), mas, ao contrário, compartilhar o temor (e tremor) na relação com cada micro-desequilíbrio em meus dedos dos pés, que se agarravam desesperadamente à superfície ultra pequena do último degrau. Assim, não deveria compartilhar com as pessoas o meu superficial sucesso, mas sim meus micro-fracassos embutidos na entonação de cada palavra do texto e cada micro-ação em desequilíbrio dentro das ações desenhadas e preparadas. A vida estava na micropercepção das pequenas e *quase* invisíveis quedas, que me deixava cada vez mais assumir diante do público, na vivência real apesar de artificial, atração pelo abismo. Em última instância, o paradoxo estreito entre vida e morte, sobrevivência e escuridão.

Descobri que o teatro que não incorpora o terror não tem energia. Nós criamos a partir do medo, não de um lugar seguro e tranquilo. (...) Temos de confiar em nós mesmos para penetrar nesse abismo de maneira aberta, apesar do desequilíbrio e da vulnerabilidade. (BOGART, 2011, p. 86-87).

A sala de trabalho, local onde realizei esta pesquisa, é o espaço de investigação por excelência. Sendo assim, radicaliza e pode radicalizar ainda mais essas tensões de territórios e vazios, estando abertos para o “desequilíbrio e vulnerabilidade”. Percebo muitas vezes, o quanto nós, atores, mesmo nesse espaço de investigação pura, onde poderíamos nos lançar sem medo de quedas sucessivas, há ainda assim, uma tentativa em processos criativos ou cursos, de assegurar algo, controlar ou acertar. O início da relação é sempre consigo mesmo, que então vaza com nossos objetos de cena e outras forças presentes, com nosso companheiro de jogo, com nosso professor/diretor/provocador/observador e tudo isso possibilita o desequilíbrio saudável para quedas, vertigens e fracassos microperceptíveis no espetáculo, na comunhão com o espectador. Esses estágios, não são, naturalmente, progressivos, não significam uma linha cronológica de constantes causas e efeitos.

A abertura para que aceitemos conviver, lidar, brincar, perceber e jogar com o erro, a queda, o fracasso e a morte em cena, no plano microscópico, paradoxalmente como potência de vida e presença na cena do espetáculo, nasce e deve nascer na nossa relação mais íntima ainda no momento do treinamento ou ensaio, ou seja, da preparação. Antonio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, discute sobre o espaço do ensaio de uma maneira clara, poética, potente e motivadora desse processo:

Investigar o ensaio, palavra que, entre outras acepções, significa *exercício, treinamento, tentativa, preparativo, experiência*, parece nos confrontar com o que há de mais genuíno e especificamente teatral. O ensaio é o lugar do erro, da crise, da pergunta sem resposta, do lixo da criação – que mesmo não tendo valor qualitativo em si, nos faz perceber, pela via negativa, aquilo que não desejamos. O ensaio é o lugar da frustração, do fracasso, do mau gosto, da ignorância e dos clichês. Mas é também o espaço do mergulho, do aprofundamento, do vislumbre de horizontes possíveis, da descoberta de ilhas incomunicáveis, de países sem continente, de territórios sem fronteiras e, por outro lado, de territórios demarcados demais, conhecidos demais, explorados à exaustão. Terra de ninguém, terra de litígio, terra à vista, terra submersa (ARAÚJO, 2011, p. 3).

O medo do desconhecido, da morte simbólica, de um descontrole aparente em micro-instantes no refazer da cena no espetáculo, pode acabar impossibilitando a plena vivência do território próprio das artes da cena, espaço efêmero: e assim já nasce em direção à morte, como tudo o que é vivo. Entretanto, na necessidade às vezes premente do acerto, do belo, do perfeito e acabado, acabamos por vezes mecanizando aquilo que poderia e deveria ser vivo já na sua gênese, no espaço da sala de trabalho, “lugar do erro, da crise, da pergunta sem resposta”. O medo da morte e do fracasso existirá enquanto existirmos. A diferença está em como lidar com ele, aceitando a inevitável morte, única certeza em nossas vidas. A morte (ou queda) como metáfora, no trabalho do ator, desempenha um importante papel por estar presente em todos os processos criativos e pedagógicos.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, na palestra intitulada “A morte como quase acontecimento”, apresenta uma reflexão sobre o modo singular como algumas sociedades indígenas lidam com a morte. No decorrer de sua fala, demonstra como, no

decorrer da história do ocidente, o momento real da morte deixou seu caráter público e social para se tornar algo privado, íntimo, quase um “tabu”. O medo que temos da morte enquanto única ação inevitável da vida, muito tem a ver com esse processo histórico.

A morte é fundamental para que a noção de acontecimento se constitua. Então ela tem esse caráter paradoxal, ela é ao mesmo tempo um nada, uma coisa que não acontece a nós, e ao mesmo tempo ela é a única coisa que a gente sabe que acontece e que torna o acontecimento possível. Então a morte é uma espécie de condição de possibilidade do acontecimento. (VIVEIROS DE CASTRO, 2009, s/p).

Interessante pensar a morte como metáfora no contexto da prática do ator, como “condição de possibilidade do acontecimento”. Aceitar a condição de ser vivente e por isso mortal, em cena, permitindo as quedas, pequenas, quase invisíveis ou às vezes notáveis, para que o acontecimento possa ser real. Para que de nada nos privemos, nem mesmo da queda, do fracasso, já que são elementos componentes do espaço do ensaio, por que temê-los tanto, gerando, contraditoriamente assim, a impossibilidade da presença e da vida? Sim, leitor, nosso trabalho requer um ato de coragem. “Não tenha medo de errar”, “se joga”, “aceita o fracasso”, são metáforas de trabalho comum no universo do ensaio. E os palhaços são verdadeiros heróis no quesito fracasso. Aprendamos com eles.

Retornando à cena individual do “Museu de Ver Cidade”, observo, como estrangeira de um processo passado, o quanto o próprio texto e ações escolhidas na composição refletiam todo essa angústia e processo do trabalho do ator na criação e atualização de sua arte. Havia uma exposição da dicotomia entre mente e corpo e a necessidade de estados plenos, unificando o ser. De um lado a ‘tirana’: “a cabeça, na altura, plantada na torre do pescoço, mal percebe suas inquietações de planície”; de outro, a suposta solução de unidade no corpo dançado, como metáfora de uma liberdade de expressão, corpo sem pensar, ‘descontrole’: “dança, vive, quer... quer viver dançando... dança querendo viver... dança vivendo o querer”.

A dança simbolizando uma ação concreta do corpo “que não pensacorpo desgovernado, metáfora da liberdade, de linhas de fuga, de desterritorialização, plenitude, intensidade, fluxo. A tentativa de escapar da obediência, do corpo dócil, num grito em comum com Artaud (2000, p. 329): “fizeram o corpo humano comer; fizeram-no beber; para evitá-lo de fazê-lo dançar”. Como outra ação física, no topo de uma escada, o desequilíbrio real, a vertigem pra baixo e o “grande abismo infinito pra cima... A pôr brisas e bondades do alto”. Uma tensão de forças que coloca em pauta o medo de morrer junto à necessidade visceral de se lançar no abismo, como na vertigem, um desejo de fuga das divisões e dicotomias em direção ao encontro com a verdadeira intensidade da vida, lutando contra uma simples sobrevivência na arte e no cotidiano, como afirma Peter Pál Pelbart (2007, p. 28):

(...) estamos todos reduzidos ao sobrevivencialismo biológico, à mercê da gestão biopolítica, cultuando formas de vida de baixa intensidade, submetidos à morna hipnose, mesmo quando a anestesia sensorial é travestida de hiperexcitação.

Para romper a simples sobrevivência, na arte e na vida, não dissociadas, seria preciso, continua Pelbart (2007, p. 29-30): “retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo, e capaz de ser afetado por elas, sua afectibilidade”. Como, na arte do ator, nas suas extensas e intensas pesquisas sobre si, romper a inércia, o medo da queda, ir em direção à vertigem e não fugir dela? Como criar ambientes favoráveis à esse corpo aberto?

Abrir o corpo é, antes de mais, construir o espaço paradoxal, não empírico, do em-redor do corpo próprio. Espaço paradoxal que constitui toda a textura da consciência do corpo-consciência: um espaço-à-espera de se conectar com outros corpos, que se abrem por sua vez formando ou não cadeias sem fim. (GIL, 2004, s/p).

Quais tipos de provocações conseguem auxiliar o ator a se aventurar nesse estado limite, nessa corda bamba, no desequilíbrio, no tênuo, sutil e nada assegurado território potente de desterritorialização e reterritorialização? Não é, naturalmente, uma responsabilidade unilateral de um provocador, mas uma relação criada e recriada entre aqueles que habitam a sala da prática. A aceitação do fracasso, da morte, do escuro, do vazio, do não saber, do não assegurado, é o primeiro passo. Não para ficar e se entregar ao inconcebível e infinito mundo do abismo, mas, diante da inevitável morte perante a qual estamos expostos desde que nascemos, brincar, no território do corpo-em-arte, com as forças que atuam nesse movimento de escuridão e luz.

O problema é que, mesmo aceitando em teoria esse desafio, quando estamos ensaiando ou atuando, muitas vezes nos deparamos com o instinto de querer sobreviver à escuridão sem vivê-la em sua intensidade. Desejando apenas a luz, acabamos por sair do presente na vã tentativa de nos agarrarmos à uma segurança utópica e um belo acabado ainda mais utópico. Deve-se descobrir territórios de impotência, experienciando-os até o limite, para permitir o crescimento de outras realidades. Não se defender e criar barreiras, mas aceitar e se entregar à vida, de corpo e língua (Rolnik, 2011), já que “é à meia noite que o dia começa”, como diria Tom Zé¹².

O belo, nesse caso, estaria justamente no **presente do presente** (cf. Fabião, 2010), aí sim, nasce uma presença. Esse presente do presente, criador de vida, só pode ser construído, vivenciado e intensificado na medida em que se aceita em contrapartida o seu oposto, a morte. A aceitação desse paradoxo parece ser o princípio de um caminho e um caminhar que só cessa quando cessamos de trabalhar. Luta diária, permanente convivência com a queda e as quedas. Fracassos como parte do plano (cf. Deleuze e Guattari, 1995).

¹² No documentário “Fabricando Tom Zé” (2006), com direção de Décio Matos Jr., o músico relata sua trajetória artística e comenta, em um trecho tragicômico, sobre a primeira vez que foi tocar para a namorada e não conseguiu, devido às pressões internas: “esse foi o dia que nasceu o artista que tá aqui hoje. Esse foi o momento que nasceu o artista. É no pior buraco... é à meia noite que o dia começa.”



Referências

ANDRADE, Carlos Drummond. **Farewell**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ARTAUD, Antonin. Teatro da Crueldade. In: VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CASTRO, Eduardo Viveiro de. **A Morte como quase Acontecimento**. Disponível em: <http://www.cpfcultura.com.br/2009/10/16/integra-a-morte-como-quase-acontecimento-eduardo-viveiros-de-castro/>. Acesso em: 09 out. 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia. vol 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência. In: **ILINX** – Revista do Lume. n. 4, dez. 2013.

FERRACINI, R.; RABELO, A. F. A. Recriar sempre. In: **Art Research Journal**. vol. 1, n. 1, 2014.

GIL, José. Abrir o Corpo. In: FONSECA, T. M. G.; ENGELMAN, S. (Orgs.) **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PESSOA, Fernando. **Poesia/Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **Metáforas de trabalho no território de criação**: provocações do corpo-em-arte na preparação do ator. Tese. Pós-graduação em Artes da Cena. Campinas: Instituto de Artes – IA/Unicamp, 2014.

PELBART, Peter Pál. A Vida Desnudada. In: GREINER, C.; AMORIM, C. (Orgs.) **Leituras da Morte**. São Paulo: Annablume, 2007.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Ed. da UFRGS, 2011.